

«*Las pícaras* literarias del Siglo de Oro en las adaptaciones fílmicas y televisivas de la Transición», Manuel España Arjona

Desde su primera emisión¹, *Las pícaras* estuvo destinada, si no al fracaso, sí al menos al bochorno, a la mofa y a las dudas por una real —o al menos aparente— falta de ética laboral. El episodio de *La tía fingida* abrió la veda con un fallo en su retransmisión que fue atribuido a los técnicos de TVE y que impidió a gran parte de la península visionarlo convenientemente². Tres días después, Antonio del Real, director a la sazón de este, protestó por la mala calidad de la emisión y manifestó en *El País* su malestar, asegurando que «la copia que entregaron a TVE era óptima» y lamentando que se truncase el esfuerzo de todo el equipo, puesto que, «independientemente de que la película guste o no, [esta] se viene abajo»³. Las quejas —y exigencias— fueron escuchadas y *La tía fingida* volvió a ser incluida en la parrilla tras haber finalizado los cinco restantes episodios de *Las pícaras*⁴.

Pero este no fue el único problema técnico. El viernes 13 de mayo de 1983 el episodio que cerraría el serial sufrió una interrupción que fue aprovechada por *ABC* para confeccionar sus ya usuales —en cuanto a *Las pícaras* se refiere— críticas de trazo grueso:

Cómo sería la cosa que hubo un momento en que se interrumpió la proyección de «La hija de la Celestina», y la pantalla fue cubierta por una franja verde y negra, dos colores

¹ *Las pícaras* comenzaron a emitirse el viernes 8 de abril de 1983. Sus seis episodios estuvieron pensados para la parrilla de la noche de los viernes a las 23:00, justo detrás del famoso programa de entretenimiento *Un, dos, tres...*, presentado por Mayra Gómez Kemp. Esto indica que, al menos, las expectativas puestas en esta serie producida por José Frade eran altas. El orden de emisión fue el siguiente: el 8 de abril, *La tía fingida*; el 15, *La garduña de Sevilla*; el 22, *La viuda valenciana*; el 29, *La pícaro Justina*; el 6 de mayo, *La Lozana andaluza*; y el 13, *La hija de la Celestina*.

² Como es lógico, la prensa se hizo eco de este traspies: «[...] totalmente oscura, por lo que en la mayoría del territorio español no pudo verse», «*Las pícaras*», *ABC*, (13 ABR 1983), p. 101.

³ «Del Real protesta por la mala calidad una emisión de TVE», *El País*, (11 ABR 1983) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1983/04/11/radiotv/418860006_850215.html]

⁴ Se «obligó a bisar, para el 20 mayo, el primer capítulo, por justa protesta de Antonio del Real [...]», «Turno de fallos», *ABC*, (25 ABR 1983), p. 93.

muy propios. ¿Una avería técnica? ¿O el temor del jefe de turno—que quizá no había visto antes a esa hija— de que aquella escena camera terminase demasiado en punta.⁵

No podemos afirmar con rotundidad que *Las pícaras* descuidasen su fotografía por una sencilla razón: la política de conservación de los productos para la pequeña pantalla dictaba mucho de ser la idónea, en una época en la que se reciclaban, se olvidaban, se tiraban o se conservaban en malas condiciones sus soportes materiales. Hoy día contamos no obstante con una edición en DVD distribuida por TVE y So Good y, valorando la sensación que produce su fotografía, el poso que deja es muy similar al de las críticas negativas de la época. Su calidad fotografía, excesivamente oscura a veces y neblinosa, impide en muchas ocasiones entender lo que ocurre en la trama. Su falta de nitidez es confusa y solo congelando los fotogramas —o manipulándolos con *softwares* de tratamiento de imágenes o de edición de vídeos— se consigue intuir la importancia significativa de un primer plano, la composición de cuadro de una escena o qué personajes, a los que solo reconocemos por la voz, son los que la protagonizan. Como muestra un botón: en el episodio de *La viuda valenciana*, preñado de detalles, todos ellos importantísimos para entender la intención erótica y carnavalesca de su autor, Francisco Regueiro, la confusión es constante; confusión, por otro lado, acentuada por el caos compositivo del guion y sus constantes incoherencias. En un momento de la trama el viejo marido de la joven Leonora cae fulminado por un infarto tras haberse asomado a la ventana de su aposento y haber descubierto una comitiva de apuestos galanes a los pies de su castillo, candidatos a intimar con su esposa. Retorciéndose en el suelo a causa de la amorosa ronda, expira agarrado a un objeto que será resaltado por un plano detalle. Pues bien, solo gracias a descomponerlo en fotogramas y al resplandor de un relámpago intradieгético se aprecia un manojo de llaves, las cuales cerraban a cal y

⁵ «La hija de la Celestina», *ABC*, (16 MAY 1983), p. 77.

canto puertas y ventanas para que ni un ápice del cromosoma XY entrase en contacto con la inocente esposa del celoso provector. Simbólicamente, su muerte es también el final del enclaustramiento de Leonora, porque sin llaves que puedan recluirla pasará de la inocencia a la lujuria, de la privación de libertad al libertinaje.

De los seis episodios, los más descuidados son *La tía fingida* y *La viuda valenciana*, cuya dirección de fotografía corrió a cargo de Juan Amorós. Mejor claridad de imagen disfrutaban los otros cuatro, en los que se contó con José García Galisteo para *La garduña de Sevilla* y *La Lozana andaluza*, con Raúl Pérez Cubero para *La pícaro Justina* y con Jorge Herrero para *La hija de la Celestina*. Generalmente, todas mantienen una coherencia fotográfica de grueso granulado y de opaca iluminación. Esto permite aventurar que aquellas tramas ambientadas en interiores y durante la noche iban a verse afectadas sin la suficiente pericia técnica o un equipo, personal y material, adecuado. Y así efectivamente ocurre con *La tía fingida*, cuyas escenas nocturnas en el interior del palacete, por ejemplo, son insuficientemente iluminadas por una vela; y con *La viuda valenciana*, cuya historia de toques góticos se desarrolla en gran parte bajo noches tormentosas o cerradas, alrededor del Castillo Palacio de Peñíscola —o Castillo del Papa Luna— o en sus lóbregos interiores: pasadizos, cárceles, pasillos, escaleras de caracol, aposentos, etc. Lo que extraña, por incomprensible, es que estos dos episodios de *Las pícaras* hayan sido firmados por uno de los grandes directores de fotografía de nuestra historia audiovisual como es Juan Amorós, nominado a un Goya apenas cinco años después por *Esquilache* (1988) de Josefina Molina o ganador del premio a la mejor fotografía otorgado por el Círculo de Escritores Cinematográficos por *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz. De ahí que, como antes señalábamos, las causas puedan ser atribuidas al deterioro de estos materiales producido por el paso del tiempo o por el poco mimo a la hora de conservarlos.

Pero la venia se desmorona en cuanto se accede a los datos concernientes a los costes de producción y se compara la calidad estética de *Las pícaras* con otros productos televisivos de finales de los 70 y principios de los 80. Producida por José Frade, la serie, que acompañaría a los espectadores españoles de la primera etapa socialista la noche de los viernes de abril y mayo, fue aprobada con un presupuesto de 152 millones de pesetas⁶.

Gracias a este, y a diferencia de *El pícaro* de Fernando Fernán-Gómez, ese inusual islote de calidad y talento, la dirección de *Las pícaras* fue asignada a seis directores distintos, uno por cada episodio: a Antonio del Real, *La tía fingida*; a Francisco Lara Polop, *La garduña de Sevilla*; a Francisco Regueiro, *La viuda valenciana*; a José María Gutiérrez, *La pícaro Justina*; a Chumy Chúmez, *La Lozana andaluza*; y a Angelino Fons, *La hija de la Celestina*.

Debido a que fueron asignados por encargo, a algunos realizadores les cogió casi por sorpresa: «Aquí el toro me pilló. Y, de repente, te enfrentas con un monstruo sagrado. Y, encima, me tocó a dedo. No hubo elección. Me tocó Lope, lo cual es demasiado»⁷. En el caso de Francisco Regueiro, que desde *Las bodas de Blanca* (1975) y *Duerme, duerme mi amor* (1975) no había trabajado en nada, aceptó el proyecto por una cuestión de subsistencia:

Yo creo que este tipo de trabajos [televisivos], en mi caso, se hicieron por hambre. Yo era contratado como director de cine, y yo rodaba como si hiciera una película de cine

⁶ Como bien señala Pérez Ornia, «las adaptaciones de obras clásicas de la literatura picaresca española [fueron] producidas con cargo a los 1.300 millones de pesetas invertidos en contratos con la industria nacional del cine», «Las obras clásicas de la novela picaresca, en un serial de seis episodios de irregular calidad», *El País*, (8 ABR 1983) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1983/04/08/radiotv/418600802_850215.html].

⁷ Barbachano, Carlos J., *Francisco Regueiro*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989, p. 225.

[...] tenías una enorme libertad en el rodaje, una libertad muchísimo mayor que la que podías tener en una película para el cine.⁸

Asimismo se contrató a una amplísima nómina de actores, muchos de ellos ya versados en el mundo de la televisión y del séptimo arte —Fiorella Faltoyano, Emilio Gutiérrez Caba, Fernando Fernán-Gómez, Florinda Chico, Mario Pardo, Victoria Vera, Queta Claver, Daniel Dicenta, Luis Escobar o Alfredo Mayo—, y otros tantos, sobre todo las protagonistas, recién incorporados al mundillo —Lola Forner, Carla Duval, Cristina Marsillach, Ana Obregón o Norma Duval—. Pues, «era norma de T.V.E. que en las series que hacía[n] con productores independientes no se repitieran los actores, aunque fueran secundarios»⁹.

El proyecto de *Las pícaras* fue posible gracias a las iniciativas que se impulsaron desde el gobierno de la UCD en 1979. Con la intención de atenuar la crisis de la industria cinematográfica se promovieron políticas de elaboración de producciones propias en el marco de TVE. Por un lado, se buscaba vincular a los profesionales del oficio con la pequeña pantalla, ofreciéndoles proyectos en los que poder seguir trabajando. Y por otro, se entendió que era necesario elevar la calidad de las ficciones audiovisuales y el nivel cultural de los telespectadores. De ahí que, como condición *sine qua non* de este tipo de proyectos, se estableció «la exigencia de que las películas se habían de basar en textos de reconocido prestigio de la literatura española»¹⁰. Con un

⁸ *Ibidem*, p. 217.

⁹ Según parece, esta norma se seguía a rajatabla, como delata esta simpática anécdota de Angelino Fons, director del episodio *La hija de la Celestina*: «Y yo elegí para uno de estos papeles a una de las hermanas Hurtado y se me advirtió que ya había trabajado en otro capítulo de la serie. Yo pregunté cuál de ellas y elegí a la otra. ¿Qué más daba? Eran y son gemelas. Tanto monta, monta tanto...», Pastor Martín, Ernesto J., *Conversaciones con Angelino Fons: la necesidad de la memoria*, Murcia, Universidad de, 2005 [Recurso en Red: <http://cinepastor.es/Angelinofons.htm>].

¹⁰ «Como condición del proyecto figura la exigencia de que las películas se han de basar en textos de reconocido prestigio de la literatura española. Junto a *La colmena*, las primeras películas de este acuerdo de producción fueron *Crónicas del alba* (Antonio Betancor, 1983) y *La plaza del Diamante* (Francesc Betriu, 1982)», *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 52.

presupuesto público de 1.300 millones de pesetas, los responsables de TVE encargaban las adaptaciones a productoras independientes, de ahí —ya con el gobierno del PSOE, continuista en este aspecto— la valoración positiva de José Frade y su deseo expreso de que el nexo de unión entre la empresa privada y las subvenciones se incrementasen en mor de la eficacia y la calidad:

La colaboración entre el cine y la televisión está subiendo de nivel gracias a la positiva intervención de la directora general de Cinematografía, Pilar Miró [...]. El listón de la colaboración está más alto porque estas relaciones son importantes y necesarias para ambos medios. Es, pues, deseo de todos los que estas relaciones se intensifiquen.¹¹

Sin embargo, una aproximación rápida a las series y películas que participaron de esta política pone en evidencia, al menos en lo que a *Las pícaras* se refiere, esa «subida de nivel» de la que habla José Frade. Es cierto que las colaboraciones se intensificaron y su corolario en general fue positivo. Pero entonces, ¿a qué se debe el desaliño estético que manifiesta *Las pícaras*? ¿Por qué adaptaciones como *La colmena* de Camus o *La plaza del diamante* de Francesc Betriu gozan de una música exquisita o de una dirección de actores primorosa?

Pérez Ornia se hace eco de ello y critica la nefasta producción de uno de los episodios de *Las pícaras* al compararlo con otros seriales:

Tampoco el productor desplegó aquí todos los posibles recursos económicos —cuatro semovientes y figurantes, por resumir— que desdican del mayor empeño de producción mostrado por José María Forqué en *Ramón y Cajal*, por Antonio Cuevas en *Juanita la*

¹¹ Galindo, Carlos, «José Frade: “La colaboración con TVE es necesaria”», *ABC*, (8 ABR 1983), p. 65.

larga y por Arte 7 en *Los gozos y las sombras*, si se consideran las series que, TVE ha emitido hasta la fecha¹²¹³.

A lo que añade que

el director y productor de ésta versión para TVE merecen también el serio correctivo que formuló Menéndez y Pelayo al respecto: «El que escribió *La pícara Justina* era hombre de poca inventiva, de perverso gusto y de ningún juicio». Si bien le reconoce, a continuación, «un caudal riquísimo de dicción picaresca y una, extraña originalidad de estilo», que, por supuesto, ni Frade ni Gutiérrez han sabido llevar al cine.¹⁴

Es francamente difícil hallar una crítica neutra en relación a *Las pícaras*, pues o pecan estas por idealizadas o bien pecan por motivos espurios, ya sean estos políticos, económicos o sociales. De entrada sonroja el reclamo publicitario de la solapa con el que se describe el serial distribuido por TVE y So Good: «*Las Pícaras* es una colección de 6 éxitos de la televisión, reunidos en 3 magníficos DVDs. Disfrute de más de 6 horas con las mejores adaptaciones a la televisión de obras clásicas de renombre y autores de prestigiosos». El desmesurado halago, falaz y desconsiderado con el televidente, podría haberse ahorrado, teniendo en cuenta que si la única intención era vender el pack, el gancho erótico de la portada —una espalda y un trasero desnudos y arqueados

¹² Pérez Ornia, José Ramón, *op. cit.* [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1983/04/08/radiotv/418600802_850215.html]

¹³ Sin estar de acuerdo con él en lo concerniente a la «estulticia» o la puesta en entredicho de la «elevada cultura» de algunas series, Pepe Trueno está metiendo el dedo en la galla en lo que posiblemente sea uno de los grandes problemas que viene arrastrando TVE: «Entre estultos programas de “entretenimiento” como: *El libro Gordo de Petete*, *300 millones*, *Si lo sé, no vengo* [...] y series “cultas” como *Verano azul*, *Anillos de oro*, *Tristeza de amor*, *Fortunata y Jacinta*, *Media naranja*, *Brigada central* o *Las pícaras*, se gastaba el erario público y se quedaban tan panchos. No me extraña la crisis que arrastra Televisión Española», Trueno, Pepe, *La televisión es fantástica. Breve historia de las series que nos invadieron*, Málaga, Diputación Provincial, 2005, pp. 133-134.

¹⁴ Pérez Ornia, José Ramón, *op. cit.* [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1983/04/08/radiotv/418600802_850215.html]

enmarcando los títulos— y el fetichismo nostálgico hubiese sido suficiente. Hoy día el pack está agotado y supone una tarea ciclópea conseguir un ejemplar.

Dejando a un lado este lapsus superfluo, lo que sí cabe esbozar es el desprecio y la sorna con el que se recibió *Las pícaras*. La prensa le dedicó una ristra de “exquisitos” apelativos y frases, encabezados, como no podía ser de otro modo, por la mala saña del ABC¹⁵: «bazofia televisiva»¹⁶, «frivoliza a los clásicos»¹⁷, «infame serie»¹⁸, «por fin se fueron»¹⁹, «la gran decepción»²⁰, etc. Pero los dardos hacían recurrentemente diana en dos cuestiones: el sexo y el director por aquel entonces de RTVE, José María Calviño Iglesias. Con razón en parte, se criticaba la serie por haber erotizado los clásicos²¹. Incluso, en un exceso de celo, llegó a tachársela de pornográfica:

¹⁵ También otros medios de comunicación criticaron duramente, conforme se fueron emitiendo, los seis episodios del serial. En *El País* por ejemplo, Pérez Ornia, que parece recoger el sentir general que se respiraba en TVE, escribió sobre estos, sin haber llegado a verlos todos, un juicio muy negativo: «Sólo cabe esperar que sean mejores los cinco restantes productos, aunque en TVE se asegura que *La lozana andaluza*, adaptación de la obra de Francisco Delicado por Chumy Chúmez e interpretada por Norma Duval y Mario Pardo, es todavía más decepcionante que *La pícaro Justina*»; además de encontrarle únicamente una sola ventaja: «el lector no obtendrá provecho alguno. Ese es el tributo que pueden pagar los escritores, clásicos o no, que someten sus obras al trivial escenario de la televisión, aunque parece demostrado que los editores incrementan las ventas cuando TVE traduce la literatura a serial y telefilme». Y también le dedicó perlas como «modelo de pésima adaptación y peor dirección de actores», *op. cit.* [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1983/04/08/radiotv/418600802_850215.html].

¹⁶ «Cristina Marsillach», ABC, (28 ABR 1983), p. 105.

¹⁷ «Turno de fallos», ABC, (25 ABR 1983), p. 93.

¹⁸ S. G., «Ana Obregón, en tres dimensiones», ABC, (27 MAY 83), p. 93

¹⁹ «Cervantes y la “tele”», ABC, (24 MAY 1983), p. 101.

²⁰ «La gran decepción», ABC, (9 MAY 1983), p. 93.

²¹ Es cierto que se usó literalmente el Siglo de Oro, y en particular la picaresca —a excepción de *El pícaro* de Fernando Fernán Gómez—, como excusa para mostrar jóvenes desnudas en la pequeña y en la gran pantalla, en una etapa de la historia de España ansiosa por destaparse. Pero este febril erotismo no es sacado *ex nihilo*, dándose la paradoja de que en no pocas ocasiones será el cine y la TV los que atenúen el explícito contenido de los textos, como intentaré argumentar más adelante.

La consideración de estas adaptaciones como meramente «eróticas» había calado ya en los comentaristas mucho antes de que se emitiesen *Las pícaras*: «Reducir la picaresca al acto del amor o a desnudos más o menos aliviados es dar gato por liebre, como diría cualquiera de sus protagonistas.», Fernández Santos, Jesús, «Retrato de memoria. “La Lozana andaluza”», *El País*, (21 OCT 1976), [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1976/10/21/cultura/214700405_850215.html]. Gran parte de la culpa la tuvieron adaptaciones como *El libro de buen amor* (1975) de Tomás Aznar, *El libro de buen amor II* (1976) de Jaime Bayarri, *La Lozana andaluza* (1975) de Vicente Escrivá o *El buscón* (1979) de Gonzalo Berriatúa.

Con culpa o sin ella, y obviando la moralina final y el despectivo trato a la actriz, la verdad es que, si nos atenemos a las estructuras narrativas, cuesta trabajo encontrarle una explicación argumental a la mayoría de los desnudos que aparecen en *Las pícaras*, entre los cuales se llevó la palma el episodio de *La viuda valenciana*: «la tal Cristina consiguió, al menos, batir el récord de permanencia en cueros ante las

[...] la han convertido en una cadena de exhibiciones pícaras, o eróticas..., o pornográficas... [...] Allá ellos si no se dan cuenta de que la indignación que engendra esas manipulaciones es como un torpedo submarino al que no se le ve y que estalla cuando y donde menos se piensa.²²

Los ataques al responsable de TVE eran sistemáticos y basta hojear las páginas del *ABC* para constatarlo. Cualquier opción en la parrilla, cambio político, compra de derechos o reestructuración administrativa o profesional, por pequeña que fuese, recibía su correspondiente oposición crítica. En lo que atañe a *Las pícaras*, no iba a ser menos. Independientemente de que tuviesen mayor o menor fundamento, lo que queda claro es que a veces, como manifiesta este gongorino giro satírico, se buscaba zaherir a la persona por una cuestión no especialmente televisiva: «la autoridad competente no va a tener más remedio que untar con tocino nuestra literatura picaresca porque no nos la muerdan los guionistas de Calviño»²³. A veces incluso, y aunque los críticos televisivos se preguntasen si se habrían «leído los individuos responsables [de *Las pícaras*] algún título siquiera de literatura picaresca», parece ser que ni ellos mismos se habían leído los textos, ni habían visto los episodios:

Porque "La Lozana Andaluza" montó muy bien un antiquísimo negocio, el de las mancebías, pero luego no trabajó con el clásico uniforme de las empleadas de esos albergues, que suele caber en la funda de unas gafas, y se presentó como una recatada profesional que sólo mostraba, y a medias, algo que, sin que nadie se alarme, enseñaban, a principios de siglo, las "añas" frescas si el guión lo exigía. A lo mejor todas esas decepciones se deben a Norma Duval, que protagonizó a "La Lozana Andaluza", una "vedette" española que ha triunfado en París y que quizá cree que en el marco de su rango

cámaras, y de manera tan gratuita que hubiera puesto colorado al guionista menos exigente», «Cristina...», *op. cit.*, p. 105.

²² «La hija de la Celestina», *ABC*, (16 MAY 1983), p. 77.

²³ S. G., *op. cit.*, p. 93.

europeo todavía hay clases cuando se pasa del escenario de las frivolidades parisienses a una comedia televisiva.²⁴

BIBLIOGRAFÍA

ARANGUREN, JOSÉ LUIS L., *El erotismo y la liberación de la mujer*, Barcelona, Ariel, 1982.

BARRACHINA, CARLES, «El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del Franquismo», *Film-Historia*, Vol. V, Nº 2-3, 1995, pp. 147-208.

BENET, VICENTE J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, 2012.

CACERES GARCÍA, JULI, *El destape del macho ibérico: masculinidades disidentes en la comedia sexy (celt)ibérica*, Washington, Georgetown University, 2008 [Recurso en red: <http://books.google.es/books?id=54D6qsWPhu4C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>]

CAPARRÓS LERA, J. M., *Historia crítica del cine español. (Desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999.

GALINDO, CARLOS, «José Frade: “La colaboración con TVE es necesaria», ABC, viernes 8 del 4 de 1983, p. 65.

GUERRA GÓMEZ, AMPARO, «El rostro amable de la represión. Comedia popular y “landismo” como imaginarios en el cine tardofranquista»

PASTOR MARTÍN, ERNESTO J., *Conversaciones con Angelino Fons: la necesidad de la memoria*, Universidad de Murcia, 2005. [<http://cinepastor.es/Angelinofons.htm>]

PÉREZ ORNIA, JOSÉ RAMÓN, «Las obras clásicas de la novela picaresca, en un serial de seis episodios de irregular calidad», 8 ABR 1983 [http://elpais.com/diario/1983/04/08/radiotv/418600802_850215.html]

PONCE, JOSÉ MARÍA, *El destape nacional*, Barcelona, Glenat, 2007.

S. G., «Ana Obregón, en tres dimensiones», ABC, 27 MAY 83, p. 93.

SORIA, FLORENTINO Y JESÚS GONZÁLEZ REQUENA, *La comedia en el cine español*, Madrid, Filmoteca de la Dirección General de Relaciones Culturales, 1986.

²⁴ «La gran...», *op. cit.*, p. 93.

SOGUERO, FRANCISCO M., «El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina», *DICENDA*, nº 15, 1997, pp. 289-303.

TRUENO, PEPE, *La televisión es fantástica. Breve historia de las series que nos invadieron*, Málaga, Diputación Provincial, 2005.

«Cristina Marsillach», ABC, jueves 28 del 4 de 1983, p. 105.

«Turno de fallos», ABC, 25 ABR 1983, p. 93.

«Las pícaras», ABC, 13 ABR 1983, p. 101.

«La gran decepción», ABC, 9 MAY 1983, p. 93

«Cervantes y la “tele”», ABC, 24 MAY 1983, p. 101.

«La hija de la Celestina», ABC, 16 MAY 1983, p. 77.